

**UNIVERSIDAD:** Universidad Nacional de La Plata.

**COMITÉ ACADÉMICO:** Producción Artística y Cultural.

**TÍTULO DEL TRABAJO:** ATENCIÓN, EXPECTACIÓN Y TIEMPO EN LA AUDICIÓN Y LA COMPOSICIÓN MUSICAL.

**AUTOR/ES:** Anta Juan Fernando.

**E-MAIL DE LOS AUTORES:** [fernandoanta@yahoo.com.ar](mailto:fernandoanta@yahoo.com.ar)

**PALABRAS CLAVES:** expectación – tiempo – recepción y producción musical.

**PALAVRAS CHAVES:** expectação – tempo – recepção y produção musical.

## INTRODUCCIÓN

Los dos momentos de intervención del individuo en el dominio de lo sensible, la recepción y la producción, suponen un proceso perceptivo, punto de arranque de toda experiencia estética [7]. Pero la percepción no es aquí una *capacidad fisiológica*, sino un proceso complejo y dinámico en el que el sujeto opera con *la realidad* atribuyéndole significado; tampoco constituiría una actividad desarticulada, sino que supondría un principio coordinador o *selectivo*, principio que vendría exigido por las características estructurales de la misma: “*sin algún principio de selección, sin una cierta manera de distribuir los estímulos que nos llegan en jerarquías de relevancia, el organismo se vería inundado por una masa incontrolable de información y percepción*”<sup>i</sup>.

Esta cualidad del proceso perceptivo ha sido considerada a partir de diferentes áreas del conocimiento. Así, por ejemplo, desde el ámbito de la indagación filosófica Husserl afirma que podemos percibir una expresión, “*pero nuestro interés no vive en esta percepción; a menos que se nos obligue, no atendemos a los signos sino a lo designado*” (p. 517); pues sólo si interviene la *atención*, o “*función selectiva propia de los actos (...) intencionales*” (p. 519) los contenidos vividos se convierten en objetos de nuestra percepción, “*acto en el cual el contenido [lo percibido] se trona objetivo [foco de la atención, y así, consciente] para nosotros*” (p. 520) [5]. En consonancia con esto, desde el ámbito de la investigación semiológica H. Eco señala:

Elaboro los datos de experiencia [...] facilitados por la sensación; los selecciono y los estructuro fundándome en sistemas de expectativas e implicaciones debidas a experiencias anteriores, y por lo tanto, mediante técnicas aprendidas, es decir, *basándome en códigos*. [Y esta dinámica de la semiotización responde] a la *misma mecánica de la percepción que, en su límite, puede ser considerada como un acto de comunicación*, como un proceso que se origina solamente cuando, basándose en un aprendizaje, ha dado significado a ciertos estímulos y no a otros (p. 222) [4].

Más específicamente, en el campo de la investigación musicológica se ha registrado el carácter intencional de la percepción, que hace que esta se oriente respondiendo a los intereses del sujeto cognoscente [1].

Estas afirmaciones suponen que la configuración del percepto viene dada por la delimitación de la realidad que realiza el sujeto al focalizar su atención sobre alguno de sus aspectos, el cual queda así *recortado* al tiempo que adquiere su calidad de objeto de la conciencia, *i.e.*, de representación.

## OBJETIVOS

Nuestro interés a mediano plazo es el de generar un corpus teórico que describa la naturaleza de la composición como dominio específico de conocimiento musical y, más específicamente, el alcance del constructo *expectación musical* en torno a dicho dominio. En esta línea, el presente trabajo tiene por objetivo indagar el modo en que los procesos atencionales, entendidos como un componente de la cognición, operan tanto en la audición como en la composición musical, para establecer si los procesos de expectación musical

podrían verse afectados por la naturaleza temporal propia de cada dominio de la experiencia estética.

## MÉTODO

Para la consecución del objetivo planteado para este trabajo se implementará un análisis de naturaleza teórica, conducido mediante un razonamiento deductivo y en relación con el planteo y contratación de hipótesis.

### Atención, expectación y tiempo en la audición musical

Una de las teorías contemporáneas que ha intentado dar cuenta del modo en que los individuos procesan y significan los discursos musicales es la sintetizada por L. Meyer [9].

Según este autor, el significado musical surge de una compleja trama de expectativas que las estructuras musicales despliegan a lo largo del tiempo, las que se desarrollarían sobre la base del conocimiento recabado por el auditor durante la percepción en tiempo real de la obra, pero también a partir de la integración de este último con aquel adquirido mediante experiencias musicales previas.

Luego, Meyer acusa la importancia que reviste la escucha musical atenta, orientada, con miras al relevamiento de la información necesaria y pertinente del discurso musical y la consecuente expectación que posibilitaría significarlo. Así, el autor señala como *“la atención no solo focaliza nuestras mentes sobre la obra musical sino que también modifica a la percepción misma”* (p. 74) [9]; y finalmente remarca que *“esta dirección de la atención hacia un aspecto particular de la estructura y la textura musical es también importante porque ‘donde yace el centro de nuestro interés, allí, ceteris paribus, es probable que emerja una figura’ [y que una] ‘actitud de búsqueda’ [léase, de escucha atenta] es importante porque pequeñas diferencias, que pueden ser muy importantes para la comprensión de una obra, pueden pasar desapercibidas si uno no está preparado para percibirlas”* (p. 78) [9]. Meyer introduce así decididamente en la discusión la relación existente entre atención, expectación y tiempo en la audición musical.

En el dominio de la psicología de la música, algunos teóricos sugirieron que la atención es como un rayo indivisible que sólo se puede *apuntar* hacia una cosa por vez; otros, en cambio, la han visto más como una cantidad de recursos que se pueden dedicar íntegramente a una tarea o que se pueden dividir entre varias [12]. Sea cual fuese el alcance de la atención, aquel parece verse drásticamente reducido en la medida en que esta se ve comprometida con eventos simultáneos que supongan un mismo *tipo* de procesamiento cognitivo; es decir, en tanto que el auditor procesa mediante la *escucha* diferentes estímulos *sonoros*, lidiaría con la dificultad de someterlos a un mismo tipo de *análisis* simultáneamente [11]<sup>ii</sup>.

Así, la relación entre el tiempo real –u *objetivo efectivo*- y el psicológico –o *de la conciencia* [6]- a partir de la audición musical supondría, en principio y en términos de atención focal, la recolección de una unidad de información por cada instante de tiempo real, la cual se almacena en el presente psicológico, integrándose con el pasado reciente y el futuro próximo anticipado por las expectativas del auditor.

Krumhansl [8], parafraseando a J. Dowling, sostiene la hipótesis que postula que, en el transcurso de la audición y debido a las tendencias puestas en juego, el auditor generaría *ventanas de expectación*, como *aperturas* a partir de las cuales se proyectaría y orientaría la atención hacia puntos y niveles específicos de la forma y la estructura musical, los cuales entonces se delimitarían y se constituirían en representación para el auditor –por más que en el complejo textural estén activas otras tendencias, las cuales constituirían el segundo plano de procesamiento del presente psicológico-. Planteado en estos términos, en la

continuidad discursiva, el auditor construiría el significado musical focalizando la atención a través de ventanas de expectación; luego, a mayor cantidad de procesos simultáneos, menor posibilidad de operar con la expectación. Pues, sobre la condición “... de principio a fin...” que impone la sujeción de la escucha al tiempo real y los límites atencionales, si en un momento dado el auditor recoge la información A, puede procesar B, y si no, lo que sigue no se significa; porque la *audición*, recordamos entonces, se sujeta al tiempo real..., porque el arte musical es uno que *existe en el tiempo*.

### **Atención, expectación y tiempo en la composición musical**

El manejo del tiempo en la composición musical supone, en una parte, una sujeción al tiempo real, pues la obra *terminada* es una que transcurre en el tiempo. No obstante esto, la actividad compositiva no necesariamente es un duplicado especular de lo que la obra terminada es. Empecemos por señalar que la composición musical parece revestir un mayor grado de *flexibilidad* en su relación para con el tiempo real que la relación que con él tiene la audición, según lo comentado en el apartado anterior.

Así, Branthwaite [2] reconoce en los procesos creativos cuatro etapas temporales, *preparación, incubación, iluminación y verificación*, las que si bien no siempre son claramente discernibles, en ocasiones pueden estar separadas por el lapso de meses. Esto es, desde la perspectiva de la producción, eventos que, puestos en obra, pueden ser inmediatamente sucesivos, podrían haber estado mediados en sus elaboraciones y coordinación respectiva por lapsos temporales radicalmente diferentes.

Por otra parte, la posibilidad de estudiar la actividad compositiva mediante los *borradores* que los compositores han dejado de las diferentes etapas de una de sus producciones da cuenta de cómo la composición parece operar con la temporalidad de manera específica. Así, en relación con el análisis de borradores realizados por Beethoven y Stravinsky, se ha observado cómo estos no se sujetaron al tiempo cronológico que tendrían sus obras en sus respectivas versiones finales durante el proceso de elaboración, sino que procedieron -compusieron- *dando saltos hacia delante y hacia atrás en las diferentes etapas de la producción*, haciendo modificaciones tanto de elaboración como de orden de las estructuras puestas en juego en la arquitectura musical [11]. Estas mismas observaciones son sostenidas por Cook [3], quien además, al analizar las particularidades procedimentales de la actividad compositiva, sugiere que las diferencias entre lento y rápido pueden resultar definitivas a la hora de determinar la especificidad tanto de los procesos de recepción como la de los de producción musical; según este autor, la actividad compositiva estriba en elaborar el material musical de lo simple a lo complejo, para lo cual el compositor recurre –entre otras cosas- al análisis de dicho material en un tiempo real lento, *i.e.* más lento de lo que será su *tempo* cuando la obra sea interpretada. Esta situación pone de manifiesto que el compositor, en lo que a la problemática temporal respecta, opera con el fenómeno musical de una manera particular y específica, diferente de aquella en la que lo hace el oyente en una situación típica de escucha musical atenta.

Entonces, la temporalidad en la actividad compositiva no estaría regida por la condición “... de principio a fin...”, o “... de adelante hacia atrás...”. Concomitantemente, el compositor tiene la posibilidad de dirigir su atención hacia un punto de la estructura musical en múltiples oportunidades, es decir, en diferentes instancias del tiempo real; tiene así mismo la posibilidad de fijar su atención sobre un evento que luego será simultáneo con aquel que antes acaparó su atención. Luego, podría fijar su atención en un punto anterior del discurso para darle una nueva forma, y luego volver a aquel punto ya elaborado para superponerle aún una nueva elaboración.

Y el aspecto más significativo de esta posibilidad radica, probablemente, en que al fijar su atención sobre diferentes eventos *superpuestos* –en el *espacio* que supone la partitura-, estaría dando lugar a la constitución de múltiples objetos de representación que luego podrán coordinarse en una única unidad temporal efectiva. Y tendría entonces también la

posibilidad de operar con múltiples *ventanas de expectación efectivamente simultáneas* a partir de aquellos diferentes eventos *superpuestos* que, si bien sometidos al tiempo real de la ejecución serían realizados en un único y mismo instante, para él habrían de representar diferentes “momentos presentes”, pues él los ha procesado por separado, integrándolos sí, pero depositándoles uno a uno su atención.

## DISCUSIÓN Y CONCLUSIÓN

La experiencia estética, lejos de ser ingenua, parece suponer una coordinación intencional de la percepción, dada por la focalización de la atención hacia objetivos determinados de la realidad.

Luego, los procesos atencionales en el dominio de la audición musical estarían fuertemente regidos por una sujeción al tiempo *objetivo efectivo*. Esto es, un punto del discurso musical siempre es para el auditor un sólo y único momento de tiempo real del cual podrá extraer un número acotado de información, fundamentalmente aquella sobre la que circunstancialmente haya focalizado su atención. Esto haría que sus posibilidades de operar con la expectación sobre la base de la dinámica de los procesos arriba-abajo (top-down) y abajo-arriba (bottom-up) de la cognición se viesan reducidas.

Como contrapartida, al no estar sujeto a lo que va a ser el *orden cronológico de la obra* y poder reorientar su atención una y otra vez sobre el espacio de la partitura, para el compositor un punto de la arquitectura musical puede ser el fruto de un sinnúmero de momentos. Esto le posibilitaría operar con la expectación de manera múltiple por cada unidad de tiempo efectivo de lo que luego va a ser la obra musical como arte que *existe en el tiempo*, en tanto que puede producir en lo sucesivo eventos diferentes que podrían coordinarse en lo simultáneo; esto es, podría tener varias *ventanas de expectación abiertas simultáneamente* –en el *espacio* de la partitura-, ya que las mismas son elaboradas en diacronía –y la música, “arte temporal”, adquiere aquí cierta *espacialidad*–.

Así, la audición y la composición musical como procesos perceptivos parecen obrar en temporalidades que se comportan tanto cuantitativa como –fundamentalmente- cualitativamente diferente, lo cual podría impactar en la manera en que en uno y otro dominio se opera con la expectación musical. Estudios posteriores deberían evaluar la validez de esta hipótesis, de manera tal de comprender el modo en que los procesos atencionales inciden sobre los procesos de expectación musical.

## REFERENCIAS

1. Berger, Harris M.: “The Practice of Perception: Multi-functionality and Time en the Musical Experience of a Heavy Metal Drummer”, en *Ethnomusicology*, Vol. 41, N° 3, pp. 464-488, 1997.
2. Branthwaite, Alan: (1986) “La creatividad y las habilidades cognitivas”, en A. Gellatly (comp.) *La inteligencia hábil. El desarrollo de las habilidades cognitivas*, Ciudad de Buenos Aires, Aique, 1997.
3. Cook, Nicholas (1990). *Music, Imagination and Culture*, Oxford, University Press.
4. Eco, Umberto: (1968) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1978.
5. Husserl, Edmund: (1901) *Investigaciones lógicas 2*, Madrid, Alianza, 1985.

6. Husserl, Edmund: (1905) *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*, Buenos Aires, Nova, 1959.
7. Jiménez, José: (1986) *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos.
8. Krumhansl, Carol L.: "Music Psychology and Music Theory: Problems and Prospects", en *Music Theory Spectrum*, 17 (1), pp. 53-80, 1995.
9. Meyer, Leonard B.: (1956) *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press.
10. Schnaith, Nelly: "Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual", en *TipoGráfica*, nº 4, pp 26-29, 1987.
11. Sloboda John A.: (1985) *The Musical Mind: the cognitive psychology of music*, Oxford, Clarendon Press.
12. Sloboda John A.: (1986) "Qué es la habilidad", en A. Gellatly (comp.) *La inteligencia hábil. El desarrollo de las habilidades cognitivas*, Ciudad de Buenos Aires, Aique, 1997.

---

<sup>i</sup> Gombrich (1979), p. 156; citado en José Jiménez, *Imágenes del hombre*; p. 128.

<sup>ii</sup> Este autor señala también que sólo una línea melódica puede ser tratada como figura en un momento dado. Cuando esto sucede, aquella recibe la atención focal; la o las otras líneas forman el fondo, pero no son procesadas focalmente, lo que intrínsecamente les restaría relevancia perceptual.